759.5
T
pam.

DIX CHEFS-D'ŒUVRE

DE

G. B. TIEPOLO

1696-1770

EXPOSÉS

A LA

Galerie Ch. SEDELMEYER

4 *bis*, rue de La Rochefoucauld

PARIS

DIX CHEFS-D'ŒUVRE

DE

G. B. TIEPOLO

EXPOSÉS

A LA

Galerie Ch. SEDELMEYER

4 *bis*, rue de La Rochefoucauld

PARIS

MAUCLAIR, CAMILLE

ND
623
T43S44

LES ÉLÉMENTS

RENAUD ET ARMIDE

SCÈNES DU CHEMIN DE CROIX

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/dixchefsdoeuvred00mauc

EXPOSITION

DE

QUELQUES CHEFS-D'ŒUVRE

DE

G. B. TIEPOLO [1]

L'an passé, M. Sedelmeyer conviait l'élite des amateurs et des professionnels de la peinture à une fête d'art où étincelaient, parmi de nobles primitifs italiens et quelques chefs-d'œuvre de l'école anglaise, la *Chasse royale* de Velazquez et l'une des plus magiques créations de Rembrandt, le *Consul Fabius Maximus*. Dans le recueillement de l'hôtel de la rue de La Rochefoucauld s'offre cette fois, pour la joie de la même élite, une série de visions dues à l'imagination et au

1. Article publié dans le « Journal des Arts », sous la signature de M. Camille Mauclair, sur quelques œuvres de G. B. Tiepolo, faisant partie de la collection de M. Ch. Sedelmeyer, actuellement exposée.

pinceau d'un des rêveurs les plus délicieusement féeriques qui aient existé : M. Sedelmeyer nous invite à contempler des Tiepolo.

Un de ces tableaux, la *Construction du cheval de Troie*, se mêlait déjà, l'année dernière, à la sélection triée par l'hôte passionné et sagace auquel tant d'éloges sont dus. Il y apportait sa belle furia, son coloris tout vénitien et son large style décoratif. On l'y retrouvera volontiers : mais le reste était inconnu en France, et il est à présumer que l'opinion générale sur Tiepolo en sera profondément modifiée. A la vérité, cette opinion est incomplète et sommaire : on ne veut voir en Tiepolo qu'un improvisateur charmant, un virtuose assoupli, un créateur de perspectives paradoxales, venu après les grands maîtres de sa patrie. Or, Tiepolo est tout autre chose : Tiepolo est de la lignée des plus grands, Tiepolo est un prince.

Il est apparu à une date où l'évolution de l'art vénitien semblait achevée, où ce filon merveilleux semblait avoir donné tout son or. Cette peinture vénitienne a eu trois âges : celui des Primitifs comme Giovanni Bellini et Cima, reliés à la mysticité ombrienne et

toscane, mais déjà mêlés à des descriptifs décoratifs et réalistes comme Gentile Bellini et Vittore Carpaccio; celui des grands virtuoses du « morceau de peinture » comme Giorgione et Titien, comme Palma, Bordone et quelques autres; et enfin celui des grands ordonnateurs de fêtes chromatiques, des officiants de la gloire de Venise opulente et victorieuse, dont Véronèse est le primat incontesté. Il faut mettre à l'écart de tous le Tintoret, qui est un formidable isolé, le Michel-Ange de l'Italie septentrionale. Après de telles splendeurs, le crépuscule vient : la décadence s'annonce irrémédiable dans toute cette terre épuisée de chefs-d'œuvre. Rome accapare et dénature toutes les créations provinciales, elle instaure le style jésuite, elle impose à la libre invention des artistes la réaction et l'Inquisition, les imitateurs foisonnent, l'éclectisme bolonais multiplie les témoignages d'un art tout de pratique et de recettes. Il n'y a plus de grands créateurs luxueux ou profonds, mais d'adroits ouvriers à la verve facile, à la fécondité banale. Le centre idéologique de l'art pictural se déplace, il n'est plus en Italie, il est en Flandre avec

Rubens, en Hollande avec Rembrandt, en Espagne avec Velazquez, et il s'étend à l'Angleterre avec Van Dyck.

C'est alors que Tiepolo surgit dans Venise découronnée, vaincue et appauvrie, comme le suprême sursaut d'une flamme, et qu'il projette une lueur inespérée et merveilleuse. Il concentre le génie de son pays pour le présenter une fois encore au monde ébloui : il est la fleur dernière d'une plante magique que l'on croyait fanée. Et au moment où l'art florentin est mort depuis cent ans, où l'Ombrie s'est tue, où Bologne pastiche, où le Milanais semble n'avoir pas même le souvenir de l'école lombarde, où Rome languit dans la fadeur ou se boursoufle d'emphase, où l'univers artistique ne regarde même plus du côté de la lagune de l'Adriatique, Giambattista Tiepolo s'élève, s'épanouit, et reflète dans les eaux latines un incomparable bouquet d'artifice. C'est le dernier maître des cérémonies. Après lui, il n'y a plus que les petits princes raffinés, les deux Canaletto, Guardi, Longhi, les peintres de fêtes masquées, les anecdotiers amusants, les Goldoni de l'art vénitien — puis c'est fini, et la

léthargie règne sur la cité des Doges.

De ce bouquet d'artifice, de cette vaste flamme joyeuse que le génie de Tiepolo alluma, voici quelques magnifiques vestiges. Le public français connaît mal Tiepolo : il le prend, sur la foi de la critique académique, pour un artiste de décadence, un virtuose amusant et superficiel, une sorte de cavalier Bernin inventif et facile. Rien dans nos musées n'est propre à dissiper cette erreur. Tiepolo est prophète en son pays, et lorsqu'à Venise on voit ses plafonds éclipser tout, sauf Véronèse, auquel ils ne sont point inférieurs, alors on comprend ce que valut cet immense assembleur de formes, ce laborieux vieillard à l'âme exquise, pleine de roses et de colombes. Mais ici, comment le saurait-on? Voilà pourquoi M. Sedelmeyer rend à l'art un très grand service en nous mettant à même de voir quelques-uns des morceaux essentiels de Giambattista Tiepolo. Et quand on les aura vus, que subsistera-t-il de la légende erronée, qui parlera d'artiste de la décadence devant cette santé, cette puissance et cette grâce ingénue?

LES ÉLÉMENTS

Un premier groupe de ces œuvres est formé par trois tableaux qui proviennent de la ville Girola, sise aux bords de cet adorable lac de Côme, et appartinrent longtemps aux éditeurs d'art MM. Artaria, originaires de Côme et établis à Vienne depuis plus d'un siècle.

Ils servaient à décorer une même salle. Transportés à Vienne, ils y demeurèrent longtemps roulés, jusqu'à ce qu'enfin on les remît en bon état. Et ils nous apparaissent dans une radieuse fraîcheur. Ce sont — chose assez rare — trois sujets mythologiques, car la presque totalité de l'œuvre de Tiepolo a trait à l'histoire religieuse. Le panneau central représente l'*Eau*, sous le symbole du *Triomphe d'Amphitrite*; les deux autres montrent la *Terre* dans l'allégorie d'un cortège de Bacchus, l'*Air* sous la forme de Junon et de Séléné planant en plein ciel : nous ne pouvons faire que des conjectures sur le qua-

trième tableau, le *Feu*, qui a dû être peint et s'est perdu.

Le *Triomphe d'Amphitrite* ruine d'emblée l'opinion qu'on a faussement répandue sur Tiepolo : on l'a considéré comme un facile et preste inventeur, parce que l'énormité de son œuvre confond, comme celle de Rubens, l'imagination, et qu'il ne semblait guère possible de l'expliquer qu'en concluant à une vertigineuse habileté jetant sur la toile, sans réflexion et sans retouche, les caprices d'un exécutant prestigieux. N'a-t-on pas osé dire la même chose de notre sublime Delacroix? Et, lorsqu'il est mort, on a trouvé près de six mille dessins de lui, et on a compris avec respect et remords le labeur silencieux et écrasant dissimulé sous ses créations fiévreuses. Il faut dire au public que Tiepolo a été un homme de cette taille et de ce scrupule : ses esquisses sont mal connues, elles sont légion. Il y en a une du *Triomphe d'Amphitrite* qui appartient au baron Sartorio, de Trieste, et qui montre, par sa composition totalement différente, combien l'artiste au contraire méditait sur chacune des figures du peuple qu'il a créé. Le seul musée Correr

de Venise garde quatre dessins du bras gauche et de la main d'Amphitrite, les doigts eux-mêmes ont été l'objet de plusieurs modifications, et il n'est pas un détail de costume ou de parure qui n'ait été étudié et revisé à part. Quant à comprendre comment, dans ces conditions, même en cette longue vie de 1696 à 1770, l'artiste a trouvé le temps de réaliser une si colossale série d'œuvres, c'est, comme pour Rubens et plus encore peut-être, le secret du génie.

Le *Triomphe d'Amphitrite* se déroule au milieu de la mer. Un grand mouvement emporte de droite à gauche le cortège de la déesse, sous un ciel clair et nacré : la plaine liquide n'est effleurée que par une brise légère, et les personnages se détachent sur une des plus magnifiques et des plus réelles marines qu'on ait jamais peintes. Personne n'a dépassé la force et la vérité de ces masses d'eau saphirine, de ces horizontalités frémissantes qui s'amalgament par zones successives, par une subtile gradation des valeurs, à l'infinie perspective aérienne. La fraîcheur saline, l'air vif du large, l'intumescence molle et profonde du flot, sa densité et sa mobilité

sont suggérés avec une puissance extraordinaire. Et cependant cette marine qui, seule, suffirait à l'orgueil d'un professionnel, et qui prouve les dons d'observateur patient et subtil du peintre, n'est que le fond d'une décoration.

Sur son char de coquilles géantes, la déesse se laisse emporter : elle est entièrement nue, elle est, par toute la pâleur de sa chair, la perle de cet écrin fantastique. On songe, en la considérant, à la description admirable de Stéphane Mallarmé dépeignant Vénus : « Une extase d'or, qui est sa chevelure, s'éploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'éclaire la nudité sanglante de ses lèvres. A la place du vêtement vain, elle a un corps : et ses yeux, semblables aux pierres rares, ne valent pas l'ineffable regard qui rayonne de toute sa chair heureuse, des seins levés comme s'ils étaient pleins d'un lait éternel, la pointe vers le ciel, aux jambes lisses qui gardent le sel de la mer première. » Cette Immortelle nacrée, nimbée d'or pâle, indique la route d'un geste nonchalant, et son sourire est las, et une langueur délicieuse infléchit son col où retombent les boucles mêlées de coquillages

et de gemmes. Un Génie nage à ses côtés, des Amours aux bras levés poussent des cris de joie, une Néréide aux bruns cheveux dénoués surgit, drapée d'un manteau d'écarlate rehaussé d'or, pour lui offrir des coraux et des joyaux. Deux Amours volètent en plein azur, un autre chevauche un dauphin. En avant bondissent les grands hippocampes blancs qui traînent le char triomphal, et que harcèlent les Tritons aux musculatures superbes. Titien n'a rien peint de plus beau que ces deux torses fauves, touchés de brusques lumières qui se mêlent aux robes blanches et aux tapis de pourpre sombre des coursiers fabuleux : l'un de ceux-ci se cabre et retourne violemment sa tête ardente vers la déesse dont le geste le stimule. Un collier de coraux, d'algues et de coquilles pare son poitrail : un Amour brandissant une branche de corail chevauche l'encolure courbée de l'autre bête qui piaffe dans l'écume. En avant, un Triton montre la route et porte des poissons capturés, un autre Triton, levant les bras avec exaltation, souffle dans une conque et se détache en valeur sombre sur la luminosité radieuse de l'horizon. Ces deux Tritons, Bœcklin les

a-t-il vus? Si on ne peut l'affirmer, du moins reste-t-il indéniable que leur sauvage vigueur, leur physionomie, leur réalisme farouche, leur joyeuse animalité et leurs coloris, tout prévoit exactement les tritons placés par le rêveur bâlois dans ses *Jeux de Sirènes* des musées de Munich et de Bâle.

Ce qui ne peut se rendre avec des mots, c'est le mélange de vive réalité et pourtant d'irréalité de cette allégorie, où les êtres sont étudiés avec minutie et où tout pourtant nous donne l'impression d'un songe traversant notre imagination avec une indolente splendeur. C'est la concentration du soleil sur les chairs mordorées ou opalisées, sur les étoffes éclatantes, alors qu'une lumière diffuse, vaporeuse, une pure lumière d'Adriatique, baigne toute la composition. C'est l'art du coloriste qui jette comme en se jouant l'envol d'une draperie blanche sur un nuage blanc, modèle un torse en clair sur clair, accorde une vague céruléenne au ponceau d'un velours, et dispense à toutes choses des caresses de clarté. C'est enfin, et surtout, le style et la composition, l'espacement des groupes, l'arabesque sinueuse des silhouettes, leur reliement se-

cret dans une apparente dispersion, la noblesse dans la gaîté, le sens de la divinité de ces créatures joueuses, et l'évocation poétique de l'ensemble. Ce tableau est un grand poème païen, où la couleur est un langage musical, où le dessin est un langage rythmique. Ce tableau est un poème aux strophes ailées, d'une compréhension tout antique, sans rien de froid ni de conventionnel, et Tiepolo s'y atteste un des rares maîtres qui aient fait du grand art avec un sujet heureux. Le mouvement y est si aisé, si large, si frémissant qu'il entraîne nos regards : réellement une déesse passe, dans le tumulte de son sillage nos rêves bondissent pour la suivre, et les cris, et les appels soufflés dans les conques, se dispersent avec les chevelures dans la brise de cette radieuse matinée. L'invention du décorateur, la science du peintre de morceaux, tout ici s'unit par la volonté d'un visionnaire ému des fastes mythologiques et sachant insérer le rêve et l'allégorie dans les cadres logiques de la vie.

Nous sommes là en présence d'un absolu chef-d'œuvre, puissant au degré de Titien et de Rubens, et raffiné par l'imagination d'un

Vénitien amoureux des nuances chromatiques et psychologiques. On demeure, à l'examen, étonné de toutes les intentions subtiles dont est fait un pareil tableau, sans que jamais les grands plans, l'idée générale, la précision vigoureuse des centres lumineux, perdent de leur intensité. Le collier d'un hippocampe, la chevelure d'un amour, les camées d'un bracelet, le détail d'une main enfantine, sont voulus et exprimés avec une extrême délicatesse. Si un tel mot n'avait point été gaspillé, c'est de distinction qu'il faudrait parler pour exprimer la façon dont le goût de Tiepolo sait choisir, donner au plus mince détail son style propre, et lui conférer une élégance sans mièvrerie, large et précieuse tout ensemble.

Ces dons se retrouvent dans les deux tableaux, de dimensions moindres, qui figurent l'*Air* et la *Terre*. Le premier nous montre Héra majestueusement assise sur son char, au plus haut du ciel limpide. Deux paons bleus, qu'un amour dodu guide avec un aiguillon de paille, sont attelés au char monté sur de grandes roues légères et fines. Une couronne d'argent brille sur la chevelure de la déesse, qui s'appuie sur son sceptre

d'or, et que vêt somptueusement une ample draperie d'un ton havane découvrant une tunique blanche lamée d'or. Des amours joufflus escortent cette apparition qui surgit de nuées roses et descend avec lenteur. Mais le visage de la sévère épouse de Zeus décèle un dédain irrité : c'est qu'au-dessous d'elle s'enfuit en riant sa rivale, la fine et svelte Séléné, drapée d'un manteau incarnadin, d'une écharpe bleuâtre rappelant la couleur des paons, et d'une robe d'un vert très foncé. Elle tournoie et tombe dans l'air libre, entraînant de ses deux bras levés le halo lumineux de la lune, comme une guirlande. Au zénith, presque invisibles, Zeus et Hermès, devant lesquels plane l'aigle, contemplent narquoisement cette scène muette. Ainsi l'imagination gracieuse de Tiepolo traduit l'allégorie de la Nuit chassée par le Jour, l'allégorie de la jalousie de Junon regardant avec courroux les innombrables rivales que lui donne son auguste et volage époux. Héra, c'est la même créature qu'Amphitrite et que tant d'autres figures de Tiepolo, c'est cette belle Christine qu'il garda toujours pour modèle favori et qui, simple fille d'un

gondolier, est immortalisée par le génie de son peintre. Christine n'excitait pas moins la jalousie de la femme de Tiepolo que Séléné celle de Héra! Et pour n'être point Jupiter, le peintre ne laissait point d'en prendre les licences. Pleinement décorative, c'est avec une aisance parfaite que la composition tient en suspens dans l'atmosphère ces deux groupes d'une si ingénieuse arabesque. La charmante Séléné vole vraiment, et on ne peut rien inventer de plus ornemental que l'arrangement de ses draperies mouvementées, de son corps élancé, du halo qu'elle suscite dans l'espace, de l'Amour blotti dans un repli de sa tunique : c'est la hardiesse et la grâce mêmes. Quant à la couleur, elle permet de bien comprendre l'extrême science du maître : c'est avec un tact surprenant que les colorations du ciel, passant de l'aurore à la nuance innommée des fins de jour, établissent des relations chromatiques entre le costume clair et doux de Héra, les valeurs plus fortes des deux paons, et la tache violente de la Séléné rouge et verte qui, malgré ces tonalités lourdes, flotte si légèrement.

Rien que la façon dont les teintes ambrées

du ciel interviennent pour relier le manteau havane de Junon aux nuages rosés est une de ces prouesses techniques qui font réfléchir longuement un professionnel : mais ces tours de force sont tellement habituels à Tiepolo qu'on n'y pense même pas. C'est son langage, il résout par la seule divination de son instinct pictural les problèmes harmoniques les plus ardus, comme Mozart, sans jamais paraître s'en douter, et il nous les fait oublier. Admirer la difficulté vaincue, c'est une émotion belle, mais plus belle encore est la maîtrise de l'artiste lorsqu'il nous détourne d'y songer, et nous place devant le merveilleux résultat du savoir et de l'effort comme devant la nature elle-même. Tiepolo a passé pour inventif et facile, alors que nul langage pictural n'est plus savant et plus complexe que le sien. Comme en Mozart, qu'il évoque parfois, le don était en lui à un degré presque effrayant, et c'est au comble du difficile qu'il se joue le plus aisément, comme un sylphe au fronton d'un temple.

La troisième peinture de ce cycle est d'un caractère moins nettement décoratif : elle est composée comme un tableau et supporte plus

aisément que les autres la restriction artificieuse du cadre. Elle est aussi celle où le peintre a le plus précisément cédé au désir de faire de beaux morceaux, en les subordonnant cependant aux nécessités décoratives. La *Terre* est représentée par Bacchus et Ariane. Assis cavalièrement sur un tonneau, titubant un peu, le jeune dieu voile à peine d'un manteau violet sa nudité mordorée aux muscles vigoureux. Sa main gauche tient une coupe, et sa droite élève une couronne d'étoiles scintillantes au-dessus du front de sa fiancée assise. A leurs pieds, un Amour se joue sur l'échine d'une panthère : au fond, parmi des arbres, un autre Amour boit goulûment à une grande fiasque de vin. D'autres lutinent Ariane qui, langoureusement accoudée sur un grand et beau vase ornementé, tourne son regard interrogateur vers Cupidon qui volète au ciel en tenant une guirlande de roses. Au second plan, se profile Silène, monté sur un bouc avec un faunin. Dans l'angle de gauche du tableau, une vieille femme est assise, vêtue de jaune et de bleu profond. C'est Rhéa, la mère des dieux : la couronne murale ceint son front. Elle est immobile et muette, elle regarde

pensivement, à travers des siècles de souvenirs, cette jeune immortalité rieuse, ces nudités enivrées, ces fruits, cette joie amoureuse et féconde de la terre. A l'horizon se profilent des montagnes bleuâtres où frissonnent les ardents reflets d'un coucher de soleil saturé de clarté, et on aperçoit une petite ville italienne avec un temple ; ce paysage heureux et pur est déjà, par sa qualité de matière et de ton, par ses gris radiants et doux, un Corot de la première époque.

Ariane est parée d'épis, elle est nue et très blanche : une draperie d'écarlate et d'or descend de son épaule, et revient, toute frissonnante d'or glacé, mourir mollement à ses pieds. Elle est heureuse, et pourtant elle pressent son abandon futur, et Cupidon lui sourit avec une ironie cruelle en lui montrant des roses. Ce sourire, et le mutisme de l'ancestrale Rhéa assise dans la pénombre, ce sont les deux pressentiments du destin. Un arbre verse son ombre sur Bacchus, ombre diaprée par le reflet des étoiles dont il offre une couronne à sa divine fiancée, et rien n'est plus curieux que de voir comment Tiepolo a osé, dans une scène de plein jour, tirer

parti de ces rayons surnaturels. Ce sont eux, et non le soleil, qui éclairent les feuillages, le visage du dieu et la chair d'Ariane, en y créant des contrastes de couleurs complémentaires qu'un impressionniste moderne n'eût point outrepassés. La Rhéa, sombre, calme, puissante, oppose à ces jeux du coloris une massivité toute statuaire, et au premier plan éclate un magnifique morceau, cette panthère couchée et grondante, modelée dans l'or bruni, rehaussée par la draperie orangée de l'Amour qui la chevauche. Rien dans aucun musée n'est plus beau que la matière et le ton de cette étude de nature aussi véridique qu'un Barye, et il n'y a pas plus d'atmosphère et de réalité dans aucun Théodore Rousseau que dans la partie de droite du paysage. C'est le dernier mot, non de la virtuosité, mais de la science authentique, que ce tableau où le ciel, le site, la chair, les fruits, les pelages, sont exprimés chacun dans sa substance propre avec une sincérité absolue, et ne sont pourtant que les accessoires d'un symbolisme très simple.

Tout y est subordonné à une volonté de coloris fauve qui suggère bien l'idée de la

terre féconde, comme la bleuité des deux autres œuvres donne bien l'idée des fluidités aériennes et marines.

Que pouvait être la quatrième composition de cette série des *Éléments*? Peut-être pouvons-nous conjecturer qu'elle montrait, pour exprimer le feu, Vulcain dans sa forge, comme Tiepolo le fit, d'autre part, à la villa Valmarana de Vicence et dans la Salle des Gardes du palais de Madrid. Et on retrouve diverses variantes de toutes ces œuvres au palais Labia, à Venise, aux palais Archinti, Dugnani et Clerici, à Milan, à Madrid encore. Mais il est probable que ces trois grands panneaux décoratifs de la villa Girola, transportés à Vienne par leurs possesseurs, constituent la version essentiellement choisie par l'artiste entre toutes ces recherches. En tout cas il n'a jamais été plus beau, plus puissant et plus charmeur : il n'a jamais montré plus de titres à être considéré comme un souverain de son art, un prestigieux musicien de la nuance, un inventeur inlassable de groupes et de tonalités, capable de créer un monde tout de rêve, d'y placer des êtres viables et pourtant chimériques, d'unir la nature à l'allégorie, de nous

transporter dans une atmosphère d'allégresse païenne avec autant d'esprit que de génie. Tiepolo s'atteste ici le plus grand peintre européen du XVIIIe siècle.

RENAUD ET ARMIDE

La série de quatre compositions sur l'histoire de Renaud et d'Armide, épisode emprunté au Tasse, est un témoignage des facultés purement décoratives de Tiepolo. Ce sujet était fait pour tenter un homme dont l'âme était pleine d'une fastueuse poésie lyrique, et dans les plafonds et les fresques duquel tant de poètes pourraient, par un juste retour, trouver tant de motifs d'inspiration. On trouve diverses interprétations de ce thème à la villa Valmarana, de Vicence, à la galerie Brera, de Milan, au palais-évêché de Würzbourg, et le musée de Berlin en conserve une étonnante esquisse. L'imagination du Tasse, à la fois grandiose, passionnée et héroïque, inventive et charmante sans avoir la folie capricieuse et superficielle de l'Arioste, correspondait pleinement à celle de l'artiste vénitien chez qui, il faut y insister, le sens décoratif et l'audacieuse fantaisie n'ont jamais affaibli la compréhension de l'émotion

profonde. Si Tiepolo est l'auteur de la célèbre *Casa Loreta* enlevée en plein ciel, où on lui a reproché une sorte d'humour irrespectueuse, il est aussi le mystique de cette adorable *Sainte Rose de Lima* des Gesuati de Venise, et de cette *Sainte Técla délivrant Este de la peste* qui, à l'église des Grâces d'Este, s'élève à un si haut degré de noblesse chrétienne. Il a fallu l'égarement et la méconnaissance de certains critiques pour assimiler ce grand croyant à un Boucher qui mettait de la poudre et du rouge à ses Vierges de théâtre.

Pour peindre Armide et Renaud, Tiepolo s'est fait une technique semblable à celle du Tasse lui-même. Le Tasse décrit les combats épiques avec une langue violente et sonore, chargée d'épithètes colorées, animée d'un rythme furieux; mais, lorsqu'il parle d'amour et nous repose des batailles par la description d'une idylle, son rythme s'alentit, son vers se musicalise. Ainsi Tiepolo a renoncé à ses fanfares, à ses emportements, à ses enchevêtrements de figures et de drapeaux, à ses empâtements superbes, pour adopter un langage pictural très doux : ses tonalités légères, une pâte fluide, presque aquarellée,

voilà ce dont il se sert pour créer ces quatre épisodes d'une histoire d'amour.

Le premier nous raconte l'enlèvement de Renaud par Armide. Nous sommes dans un paysage de rêve. Au pied d'un arbre, sur un rocher, le jeune héros s'est couché à demi, et il dort, appuyant sa tête sur sa main droite et gardant sa main gauche posée sur l'orbe brillant de son bouclier. Il porte, sous sa jaque de guerre en cuir, une vraie jaque de soldat dédaignant l'ornement, un vêtement collant de couleur bleu ciel, et son manteau rouge l'enveloppe à moitié. Il dort de tout son cœur, en adolescent fatigué, dans une pose très naturelle. Son visage est beau, pur, et naïf. Du ciel serein une nuée lumineuse descend, et vient effleurer le sol auprès de lui. Sur cette nuée se pose à peine le char d'Armide. Elle est assise, demi nue, drapée d'une tunique d'un jaune clair, et ennuagée d'un voile orangé et vert pâle, que fait voleter la brise de la belle matinée. Un Amour, portant un carquois, et une suivante, lui désignent Renaud endormi. Elle le contemple en silence, avec ravissement, avec une expression de désir naissant, d'admiration et de

craintif pressentiment qui est vraiment d'une complexité délicieuse. Toute la composition est taciturne dans la lumière : on n'entend rien que le souffle égal du jeune homme assoupi et le souffle troublé de cette enchanteresse dont le cœur fait tressaillir la belle gorge. Toute la nature se tait : il y a un suspens ineffable, comme celui de cette vapeur magique qui va, dans un instant, remonter vers le ciel en emportant le héros et la magicienne.

Lorsque nous considérons la seconde toile, nous pouvons dire qu'elle se lève sur le second acte de l'idylle féerique. Nous sommes dans les jardins d'Armide, jardins à l'italienne, où, parmi les verdures bleuâtres dont l'hémicycle ferme l'horizon, se dessine une rotonde, et où conduisent des allées que précèdent des pilastres. Sur un tertre drapé, Renaud et Armide sont réunis et devisent : ils sont amants. Elle est à demi couchée, nonchalante et heureuse, et sa beauté claire se rehausse de tuniques orangées et bleues. Lui, à ses pieds, la contemple : il a encore auprès de lui son bouclier et son épée, mais on devine qu'il les a oubliés, et que le rêve

de la gloire guerrière s'est évanoui devant l'extase de l'amour. Au-dessus du couple un amour volète; tout est tiédeur, parfum, azur et joie sereine. Pourquoi faut-il qu'apparaissent derrière les balustres les deux figures farouches, casquées d'airain, des deux guerriers Ubaldo et Guelfo, envoyés par Godefroy? La croisade exige l'héroïsme de Renaud, ils viennent le chercher, il faut qu'il parte sans retard et s'arrache à l'amour profane pour l'amour du Saint-Sépulcre. Une fois de plus s'exprime le thème qui a traversé sous cent formes l'Antiquité et le Moyen Age, le thème du conflit entre l'idée et la passion, l'appel de la gloire, exigeant le sacrifice. Comme Ulysse venant chercher Achille parmi les femmes et décidant Néoptolème, comme le cri des Vikings éveillant le roi Harald endormi sous les flots aux bras de la sirène, comme Mentor jetant Télémaque à la mer du haut des falaises de l'île de Calypso, comme Énée abandonnant Didon, voici que les messagers du prince de Lorraine brisent le cœur d'Armide.

Au troisième tableau, elle est tombée, sans force, sur la plage, auprès d'un temple ruiné

comme le temple de son amour, qu'ombrage un pin mélancolique. Elle n'a plus le courage de lutter, elle sait bien que tout est inutile, et que l'homme écoute des voix qui parlent plus haut que les sanglots d'une amoureuse. Elle n'est plus l'enchanteresse, elle est une pauvre créature quittée. Au loin gronde la mer orageuse, où se balance la galère. Debout, appuyé sur son écu, Renaud laisse tomber un dernier regard sur celle qui l'aima. Il est apitoyé, mais calme; guerrier avant d'être amant, sans doute n'a-t-il jamais complètement banni de son âme le souvenir du but sacré qu'il va rejoindre après ces heures de répit offertes par la magie et la volupté sur la grande route de la guerre. Autour de lui se hâtent, gesticulant, Ubaldo et Guelfo, tout armés, désignant le navire : mais il n'est pas besoin de leurs objurgations maussades, de leur rhétorique indifférente au négligeable chagrin de cette femme qui défaille. Renaud s'en irait sans eux, et son beau visage est, il faut bien l'avouer, empreint d'un tranquille égoïsme souriant. Qu'est-ce que cette petite peine féminine auprès des ordres du destin? Armide est venue le chercher dans son som-

meil, l'interrompre, s'offrir : l'attardant, elle deviendrait l'ennemie. Elle oubliera, se consolera, ou mourra décorativement de la mort classique des délaissées d'opéra. Lui, poursuivra sa légende. Ce rien d'ironie dans l'expression de Renaud, c'est la marque de l'esprit de Tiepolo : il n'oublie pas qu'il s'agit d'une fable, et que nous ne sommes point ici devant la vraie douleur humaine, mais devant une allégorie.

Au quatrième tableau, Armide a disparu. Dressé dans un paysage farouche où s'ébat le vent du large, le héros s'est écarté de ses compagnons, l'attendant respectueusement. Il écoute le discours enflammé de l'ermite chenu qui lui montre les décrets du destin, lui rappelle les exploits de ses aïeux, lui fait prévoir la gloire que ses hauts faits feront rejaillir sur ses descendants. L'amant s'est effacé, il n'y a plus qu'un héros d'épopée qui, grave et résolu, s'est reconquis, et dont la jeune énergie a soif de victoires.

Il n'est pas une intention psychologique du poème que l'artiste n'ait ici traduite. Ces quatre tableaux constituent donc de parfaites illustrations du Tasse, aussi fidèles que spiri-

tuelles. Leur facture est très simple : on n'y trouve aucun de ces prestiges de palette qui abondent dans Tiepolo, lorsqu'il crée lui-même les dispositifs de son sujet. Avec un tact parfait, il laisse au poète la primauté, et il se borne à l'accompagner par la mélodie de ses couleurs. Mais avec quelle justesse de style, et avec quelle délicate sourdine ! Ce ne sont que bleuités diffuses aussi légères que le pastel, gammes bleu vert, orangé, citron, verts véronèse atténués, relations de tons en grisaille argentée, réchauffée de beige et de havane, frottis de rose, glacis mordorés ou lilacés, toute une symphonie en demi-tons. Il suffit de regarder de près tel détail — un bout d'écharpe jaune voltigeant sur un ciel — pour constater qu'au point de vue des valeurs claires sur clair, des passages de tonalités, des complémentaires, les peintres modernes n'ont rien inventé de plus hardi et de plus raffiné. Par une transposition de tout son clavier, l'artiste a reculé paysages et personnages hors de la vie réelle. C'est vraiment de la décoration : nous sommes dans une atmosphère poétique, où certes tout est logique et viable, mais où rien n'est réel, pas

plus que les êtres. Tiepolo, qui, lorsqu'il l'a voulu, a peint avec autant de forte observation de la vie et de la nature que personne au monde, a su peindre aussi, dans une lumière complètement recréée par sa fantaisie, des héros chimériques. Entre le *Triomphe d'Amphitrite* et les *Épisodes du Chemin de croix*, cette série de *Renaud et Armide*, qu'on traduirait à merveille en tapisserie, nous montre une des facultés d'adaptation de son esprit protéiforme. Est-ce bien ce faiseur de morceaux moelleux et savoureux qui a pu s'égaler ici à la claire simplicité quasi immatérielle de la fresque et de la détrempe, à la fluidité de l'aquarelle et du pastel? Et quelle fraîcheur ont gardée ces toiles malgré les vicissitudes! On dirait qu'elles ressuscitent en leur coloris le sourire de Christine.

SCÈNES DU CHEMIN DE CROIX

Parallèlement à ces œuvres décoratives qu'a réunies pour notre joie M. Sedelmeyer, auprès des *Éléments*, de *Renaud et Armide*, de la fresque où une *Aurore* s'exalte dans un charmant tumulte de draperies, d'ailes et d'Amours, deux tableaux contribueront à nous montrer un aspect tout différent et moins connu encore du génie de l'artiste. Ce sont deux épisodes de la Crucifixion : l'un, dépeignant la minute suprême du drame, a été traité plusieurs fois par Tiepolo, qui a toujours aimé reprendre ses sujets à diverses époques; l'autre, la chute de Jésus sous le faix de la croix, est une variante admirable des versions de S. Alvise de Venise, et du musée de Berlin.

Aucune œuvre de Tiepolo n'est plus propre à définir l'intime fusion de son sens décoratif et de ses dons strictement picturaux. On s'est toujours querellé sur l'opposition de ces deux éléments, en déclarant que les nécessités

décoratives excluent celles du morceau, et que le sacrifice de celui-ci est inévitable lorsque le peintre désire avant toutes choses produire une impression par les silhouettes, les valeurs et les masses. Voici de quoi résoudre cette antinomie qui a séparé les allégoristes des réalistes. Ces deux œuvres de Tiepolo, en effet, sont des tableaux au sens absolu du terme, on n'en saurait trouver qui soient plus poussés et qui obéissent mieux aux lois imposées par le dispositif rectangulaire du cadre. Ces deux toiles de dimensions restreintes sont orfévrées et ciselées comme de véritables joyaux, leur premier aspect est celui d'écrins entr'ouverts, ou de grandes pièces d'émail. Cependant, la sinuosité, la richesse et la vitalité multiforme de l'arabesque y sont telles qu'on pourrait prêter à ces compositions des proportions décuples et les imaginer sur des murs immenses. Chacun de leurs fragments est un merveilleux morceau, mais la juxtaposition de ces morceaux est tellement bien graduée en vue d'un effet d'ensemble que la plus haute stylisation décorative en résulte.

Le *Jésus tombé* apparaît au premier plan,

drapé de rouge et de bleu : qui donc confirmerait la légende du Tiepolo superficiel devant cette figure tragique comme un Tintoret, si noblement douloureuse, si pathétique ? Certes, Tiepolo est un génie d'esprit, de joie et de grâce. Mais il a su comprendre aussi toute la profondeur de la souffrance, et s'élever, comme le Tintoret, comme Delacroix, à la hauteur de la grande poésie. Oubliez la signature, et tout le jugement conventionnel qui l'accompagne dans notre esprit prévenu, et dites s'il existe un maître de la vie intérieure ayant dépassé l'émotion, la sévérité, la grandeur dramatique de ce Christ prostré, vaincu dans sa chair, abattu sous l'iniquité formidable plus encore que sous le fardeau du gibet ? En vérité personne n'a été plus loin. Autour du Fils de l'homme s'empresse une foule. Les deux larrons, les mains liées, sont là, témoins immobiles. L'un, vieillard à barbe blanche, regarde avec pitié le Juste abattu par le crime d'un peuple ; l'autre, le larron impénitent, se penche prêt à railler cyniquement. Au milieu de la composition se tient, impassible, fanatique, un prêtre du Temple. A droite se mouvemente

en une somptueuse fanfare de couleurs le groupe des soldats et des bourreaux. L'un d'eux, nu jusqu'à la ceinture, hale sur une corde liée au bois de la croix; un cavalier vêtu à l'orientale éperonne un cheval blanc que vêt une opulente housse de vermillon et d'or, un autre cavalier sonne de la trompette, un valet apporte l'écriteau d'infamie et de dérision qu'on clouera tout à l'heure au-dessus de la tête sanglante du Nazaréen. Ce cortège monte en désordre, avec une allégresse sinistre, les pentes du Golgotha dont le faîte domine en plein ciel toute la composition, et on y aperçoit, se détachant vivement sur un beau ciel d'azur aux nuages de satin illuminés par le soleil, les bourreaux qui s'impatientent et Caïphe dressé auprès d'un des gibets. Un faisceau de piques, d'aigles romaines, d'étendards lilacés et blancs, oscille splendidement dans la lumière. Une échappée du paysage montre au delà de la foule le fronton du temple, les remparts de la ville, les montagnes bleuissantes. Dans l'angle de gauche un soldat méprisant regarde le condamné divin écroulé parmi les ronces, et dans l'angle de droite Véronique, prostrée, épuisée de

larmes, tient le voile qui essuya la sueur du visage auguste, et qui a gardé miraculeusement l'image empreinte de la Sainte Face La Vierge, défaillante, assiste à l'épouvantable calvaire, elle surgit de la pénombre des rochers, à l'arrière-plan, et remercie d'un regard sans prix Marie-Madeleine, agenouillée et éperdue.

Tout le grand drame est sous nos yeux, exposé avec une précision et une vérité psychologique impeccables. Delacroix n'a pas rencontré de plus fortes trouvailles d'émotion : et si je cite encore ce nom, c'est que Tiepolo lui-même m'y engage. La filiation du Tintoret et de Delacroix est un fait qui s'impose de plus en plus à l'attention de la critique d'art, mais si les tendances vénitiennes du grand lyrique français sont connues, si l'on a pu relever ses accointances avec le Tintoret et Véronèse, on n'a point songé à le rapprocher de Tiepolo. Or, il y a ici des morceaux comme le torse du bourreau, le cheval blanc et le tapis de selle, le trophée d'étendards, qui sont absolument semblables par la tonalité et la facture à ce que Delacroix a osé de plus beau, et on ne peut s'empêcher de penser au cheval

turc du *Massacre de Scio*, aux étendards du *Trajan* et à certains nus, et la disposition du ciel est non moins évocatrice. Delacroix n'alla pas à Venise, il connut mal le Tintoret et Tiepolo : il ne les a pas moins rejoints par l'intuition du génie, de même qu'il y a des parties toutes rembranesques dans cette œuvre d'un Vénitien qui ne connut pas bien Rembrandt. Cela prouve tout simplement qu'au delà des classifications que la critique d'art essaie d'établir, les grands génies de la peinture déjouent toutes les prévisions et s'unissent en une radieuse solidarité hors des contrées et des âmes. Dans ces quatre âmes dissemblables la profonde émotion du calvaire a suscité les mêmes choix de moyens, parce que le coloris n'est pour de tels artistes qu'un langage psychique.

Le plus frappant ici, c'est que Tiepolo, tout en restant fidèle à ses gammes favorites, les a haussées d'un ton, et qu'il est parvenu à une puissance de clair-obscur et de coloration des ombres que Rembrandt lui-même n'a point dépassée. Ce tableau étincelle, la couleur y a, semble-t-il, une sonorité éclatante, les plus riches nuances s'y accumulent, et le

drame pathétique et déchirant se déroule dans l'insolente ironie d'une belle journée ensoleillée.

L'autre composition n'est pas moins digne d'admiration. Nous sommes au sommet du Golgotha, devant les trois croix grossièrement équarries. Le Christ expire, son dernier regard descend avec une résignation sublime vers la Vierge et les Saintes Femmes groupées à ses pieds : le bon larron, que crispe un sursaut d'agonie, tourne ses yeux vers le dieu dont sa misère repentante a compris la grandeur miséricordieuse. Le mauvais larron se tord bestialement sur les poutres auxquelles il est lié, le supplice des clous lui ayant été épargné. Un prêtre en manteau rouge est assis à gauche et regarde, indifférent, le désespoir de la Vierge qui, presque invisible sous ses voiles d'un bleu clair, n'est plus qu'un sanglot incarné. C'est la minute suprême : de cette plate-forme on ne voit plus la ville, mais seulement les crêtes neigeuses des monts lointains, et le ciel est bleu encore. Mais quel vent inexplicable s'élève tout à coup ? Quel est ce souffle convulsif qui brusquement accourt? Il courbe sur son cheval un

cavalier vêtu de fer et de cuir, tenant la lance qui perça le flanc de Jésus, il agite l'étendard orangé qui claque au-dessus de la foule, il disperse cette foule elle-même qui recule en désarroi, lointaine et apeurée. D'où vient donc cet aquilon mystérieux? C'est le souffle d'au delà qui va déchirer le voile du temple, amonceler des ténèbres sur la ville du crime, et faire comprendre à tout un peuple l'horreur éternelle de son inconscience. Ce souffle, on le pressent : c'est à peine si le ciel, encore doré et heureux à gauche, commence à s'enténébrer légèrement à droite. Le vent arrive plus vite que les nuages : avec une grande subtilité d'intention, Tiepolo a refusé l'effet qu'on eût attendu d'un décorateur facile, il a négligé les contrastes violents d'un ciel de poix et de soufre jetant sur toutes choses des ombres et des reflets livides. Il a choisi la seconde qui précède le cataclysme, et la scène se passe encore dans l'ensoleillement, l'épouvante est en marche, elle va survenir. C'est à cette seconde seulement où Jésus dira « Tout est consommé » et rendra l'esprit que, selon le texte sacré, surgira l'invasion des ténèbres et la farouche rafale — et cette parole, il ne

l'a pas encore dite. N'est-ce pas là une preuve de plus en faveur du scrupule, du soin intellectuel avec lequel cet improvisateur prétendu composait ses tableaux avant de les peindre?

Le bouquet de tonalités qui fleurit dans ce drame n'est pas moins surprenant que dans l'autre composition : et nous sommes bien forcés encore de recourir à Rembrandt et à Delacroix pour parler de ce dessin incisif et violent, de ce groupement tumultueux, de ces pénombres colorées, de ce clair-obscur savoureux, où rien n'est terne ni sourd, des harmonies qui relient la jaque de cuir beige du cavalier à la bannière orangée, le corps foncé du bon larron au corps nacré (et déjà presque prudhonien) du Christ, le blanc doré de la croupe du cheval aux neiges des monts et à l'or du ciel, les tons froids de la foule d'arrière-plan au gris changeant du firmament ennuagé et aux bruns du sol, puissants comme les bruns de Caravage, soutenus dans leur montée chromatique par le rouge ponceau de la tunique du prêtre. Ce sont là des mérites techniques qui ressortent aux grands secrets de l'art de peindre, et c'en est assez pour dire que l'artiste qui a fait ces

deux tableaux n'a été inférieur à personne. Mais la grande leçon que nous apporte l'exposition de M. Sedelmeyer c'est, nous ne saurions trop y insister, la réforme qu'il conviendra désormais de faire dans l'opinion relative à la légèreté de Tiepolo. Il a été léger lorsqu'il le fallait : son génie était riant, et ce fut un maître de la peinture heureuse, de la féerie chromatique. Mais il a su aussi être profondément, intensément expressif, comprendre la douleur et la tragédie, et nous avons ici la preuve de sa sincère méditation religieuse, de sa faculté de pensée haute. On doit rester frappé d'admiration en mesurant l'étendue du génie d'un homme qui a pu, avec un si grand renouvellement des techniques, peindre à la fois les *Éléments* dans un si juste sentiment de la grâce païenne, la légende chevaleresque d'Armide avec une si fluide évocation de la poésie allégorique, et le drame de la Passion avec une si émouvante énergie, tout en restant pleinement un peintre, sans l'adjonction d'un élément littéraire, sans un artifice; c'était un vaste esprit, un esprit de la lignée princière de la Renaissance, et Venise n'a pas eu d'artiste qui lui

fît plus d'honneur. Il a été le dernier de ses maîtres des cérémonies, il est venu à l'heure où elle était déchue de sa puissance maritime et guerrière, où elle allait s'endormir dans un crépuscule définitif, et de ce crépuscule le génie de Tiepolo a fait une apothéose capable de faire pâlir Véronèse lui-même. A Venise, dans le Lombard-Vénitien, à Würzbourg, à Madrid, dans les cathédrales et les palais, innombrable et toujours nouveau il resplendit de la fièvre d'une invention merveilleuse, il est Aladin servi par les génies.

Camille MAUCLAIR

PARIS
IMPRIMERIE GÉNÉRALE LAHURE
9, RUE DE FLEURUS, 9